

Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica

Sacred Celebration and Political Power: Iconography of the Austrians as Advocates of the Eucharist and the Immaculate Conception in Latin America

Álvaro Pascual Chenel

Instituto de Historia, CCHS, CSIC
Albasanz, 26-28
28037 Madrid, ESPAÑA
alvaro.pascual@cchs.csic.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.1, 2013, pp. 57-86]

Recibido: 22-02-2013 / Aceptado: 18-03-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.06>

Resumen. En una monarquía que recibía el adjetivo de católica, resulta comprensible que la religión jugase un papel de trascendental importancia. Pero no sólo desde el punto de vista espiritual sino que, mucho más allá, se convirtió en uno de los pilares básicos de la identidad política y dinástica de los Habsburgo. En base a ello se construyó una compleja concepción teológica de la política para cuya difusión propagandística se movilizaron todos los recursos de la retórica y la persuasión disponibles en la sociedad barroca. En particular, el arte puesto al servicio de la fe se convirtió en útil instrumento como divulgador de toda esa ideología transmitida de manera plástica. Especial importancia ocuparán en este sentido los dos puntales, signos distintivos y aglutinantes místicos que configuraban la *Pietas hispanica*: la devoción eucarística e inmaculista profesadas por los monarcas de la Casa de Austria. A través ello se articuló un complejo discurso político-confesional y propagandístico que desde el corazón de la Monarquía se irradió también a las posesiones americanas. Se analizan pues en este artículo algunas de las más significativas imágenes en relación con el tema, integrándolas en el discurso político-religioso del momento.

Palabras clave. Casa de Austria, política, religión, Eucaristía, Inmaculada, iconografía, fiesta.

Abstract. In a Catholic monarchy, it is to be expected that religion played a transcendently important role. Not just from a spiritual standpoint, however, but far beyond that, it came to be one of the basic premises of the political and dynastic identity of the Habsburgs. Based upon this, a complex theological conception of politics was constructed, and all the available means of rhetoric and persuasion in Baroque society were mobilized for propagandistic dissemination. In particular, art at the service of faith became a useful instrument as the «broadcaster» of all visually transmitted ideology. In this respect, the two pillars that supported the *Pietas hispanica* —distinctive signs and mystic unifying agents— carried special importance: Eucharistic and Immaculist devotion professed by the monarchs of the House of Austria. By this means, the political-confessional and propagandistic complex discourse that irradiated from the heart of the Monarchs to American territory was articulated. This article will look at some of the most significant images in relation to this theme, integrating them into the political-religious discourse of the time.

Keywords. House of Austria, Politics, Religion, Eucharist, Immaculate, Iconography, Celebration.

«La defensa de la fe es la deuda del Rey Católico más,
la devoción ardiente con su sacratísimo misterio, es herencia»¹
fray José Laínez

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

INTRODUCCIÓN. LOS FUNDAMENTOS PROVIDENCIALISTAS DE LA DINASTÍA DE LOS AUSTRIAS

Como tantas veces se ha repetido, la religión católica formaba parte consustancial del modelo político confesional de la Monarquía de los Austrias. Sobre esta base se construyó una compleja concepción teológica de la política cuyo discurso propagandístico se hilvanaba articulando todos los recursos de la retórica y la persuasión disponibles en la sociedad barroca. Desde la oratoria sacra (sermones) a la imagen plástica (manifestaciones artísticas de toda índole), pasando por la literatura (autos sacramentales, loas, poemas) se ponían al servicio del poder. Así, imagen y palabra se unen eficazmente para expresar, difundir y proyectar una determinada ideología cuyo fin último era el ensalzamiento y la legitimación religioso-sacralizada de una dinastía gobernante, un concepto de Monarquía, y en fin, una praxis política y una forma de autoridad y poder regio establecido en la Tierra por expresa voluntad divina. Desde los mismos inicios de la dinastía, el arte la política y la religión caminaron al unísono en la construcción de un concepto de Majestad, de Estado y de Monarquía.

Efectivamente, como bien sabemos, la religión católica era uno de los pilares básicos de la identidad política y dinástica de los Austrias que hicieron de su defensa y expansión uno de los compromisos básicos para con el mundo. No en vano, con-

1. Cerdán, 2001, p. 312.

sideraban su poder como delegado de Dios en la tierra, por lo que se arrogaron la función de paladines del catolicismo precisamente en una época en que aquellos ideales se ponían en duda con las reformas protestantes y eran amenazados por el constante peligro del Turco infiel. Como todos conocemos, la reacción ante aquellas «herejías» fue la Contrarreforma católica que consistía básicamente en reafirmar y exaltar aquello que los reformadores negaban.

Por tanto, Armas y Fe, Trono y Altar, Política y Religión se unen para formar la concepción de la monarquía más poderosa de la Tierra, cuya cabeza visible era nada más y nada menos que el Rey Católico que había recibido, como delegado directamente de Dios, no sólo su poder, lo cual le legitimaba en su ejercicio y aplicación, sino que, junto a ello, también la divina y sacrosanta misión dinástica de defensa y propagación, con el empleo de las armas si era necesario, de la Fe católica y su Iglesia; lo cual, de paso, servía para legitimar y justificar cualquier actuación política y de expansión territorial. Así pues, la imagen del monarca como *Defensor Fidei* será recurrente en la casa de Austria.

Todo esto fue el caldo de cultivo para el nacimiento de nuevas devociones y temas iconográficos y, en el campo particular del arte, la utilización del mismo puesto al servicio de la Fe, como divulgador de toda una ideología que se transmitía de manera plástica a través de imágenes, es decir, de manera visual y, por tanto, mucho más potente. En este sentido, el arte desempeñó un papel de trascendental importancia y, conscientes de ello, los monarcas católicos lo utilizaron profusamente como medio de difundir dichos conceptos. Partiendo de los presupuestos del carácter providencialista de la monarquía, resulta por tanto perfectamente comprensible que en el horizonte ideológico de la dinastía, política y religión formasen un tandem inseparable hasta el punto de confundirse.

Especial importancia ocuparán en este sentido la devoción eucarística e inmaculista, profesadas por todos los monarcas hispanos de la Casa de Austria². Será precisamente el Concilio de Trento el que consagre el auge de los cultos eucarísticos, definiéndose el dogma de la Transubstanciación. Ello determinó que la plástica contrarreformista concediese fundamental importancia a la exaltación de los sacramentos, especialmente aquellos que eran cuestionados por la Reforma, como la Eucaristía. Efectivamente, uno de los pilares fundamentales de la piedad de la Casa de Austria fue ciertamente la devoción eucarística que, utilizada al servicio de la fe y en buena medida de la política, produjo notabilísimas obras de arte en ambas ramas de la familia, al tiempo que se convertía en una de las señas aglutinantes de su identidad histórico-dinástica y, por tanto, con un decisivo trasfondo político. El especial fervor devocional de los Habsburgo por el Santo Sacramento de la Eucaristía fue institucionalizado como forma de piedad familiar llegándose a convertir en importante elemento de identidad dinástica y expresión máxima de

2. En las exequias por Carlos II en el puerto de Santa María se afirmaba: «Eucharistia y Concepcion fueron los dos Relicarios de su aprecio: todo el oro de su Corona quisiera expender en el obsequio, y promoción dde estos Misterios [...] siglos ha que estos dos Misterios parece estar vinculados à esta casa: son herencia de heroycos Progenitores», *Solemnidad funebre, y reales exequias qve executò la Ciudad,y Gran Puerto de Santa Maria, por la muerte del Catolico, y Augustisimo Rey Don Carlos II...*, 1700, p. 43.

la religiosidad, piedad, devoción y espiritualidad de la Casa de Austria, conocida como *Pietas Austriaca*, que será el *leit motiv* de numerosas empresas artísticas³.

De hecho, el especial vínculo y alianza entre la Casa de Austria y la divinidad nace con el inicio mismo de la dinastía, pues se deriva del famoso hecho legendario que supone la devota acción del Conde Rodolfo hacia el Santísimo Sacramento al ceder su caballo al sacerdote que portaba el viático para administrárselo a un moribundo. Esta acción será capital y tendrá una trascendental importancia política en el futuro, pues, gracias a esa reverencia del conde de Habsburgo ante el Sagrado Sacramento, la Casa de Austria será la elegida por Dios para recibir las mayores dignidades y glorias terrenas; es decir, se introduce el favor divino en la Casa de Austria, no sólo para el conde, sino para su ininterrumpida sucesión como expresaban las proféticas palabras con que la leyenda cuenta que el clérigo despidió a Rodolfo. A través de aquel acto reverente del conde, surge la íntima alianza entre la Casa de Austria y la providencia de Dios. Observamos así uno de los principales fundamentos teóricos del discurso ideológico tendente a la legitimación religiosa de la monarquía de los Austrias en tanto que el servicio constante de los Habsburgo a la religión católica, es el garante de la continuidad del favor divino. La grandeza de la Casa de Austria se fundamenta por tanto en la voluntad de la Providencia divina, y el servicio a la misma garantiza su continuidad en el poder. Así pues, el culto, devoción y defensa eucarística es una obligación dinástica que se hereda⁴, se transmite de generación en generación como parte de la identidad del linaje de tal manera que es precisamente esto lo que sanciona, autoriza y legitima a cada sucesivo monarca en el ejercicio y aplicación del poder. De ahí la trascendental importancia de la sucesión. Por eso, esta profesión de fe fue asumida plenamente por los Habsburgo, y la devota acción del conde fue sistemáticamente recordada y utilizada como medio de propaganda para exaltar la piedad regia por literatos, oradores y panegiristas en autos sacramentales, sermones, escritos e impresos varios a lo largo de todo el siglo XVII⁵, así como inmortalizada en numerosas obras artísticas. Las decisivas implicaciones religioso-políticas de aquel hecho, motivaron que los monarcas hispanos repitieran materialmente la acción del conde en lo que se convirtió en rutina retórica de la *Pietas Austriaca*, constituyéndose en parte del teatral ceremonial cortesano y enfatizando con ello la mitificación y sanción religiosa de la monarquía⁶.

3. Ver al respecto, entre otros, los trabajos de Álvarez-Ossorio, 1996, pp. 29-57 y 2009, pp. 141-165; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2000, pp. 243-260; Martínez Millán y Jiménez de Pablo, 2011, pp. 9-58.

4. Ya Felipe II dejaba claro en las instrucciones dadas a su hijo Felipe III en 1597, que el principal deber como rey Católico es la defensa de la Fe y que a este compromiso debe entregarse por encima de cualquier otra consideración de tipo político. Felipe IV incluyó una significativa cláusula testamentaria, repetida después por su hijo, que deja claro lo anterior: «Mando y encargo a todos los sucesores de esta Corona que, por quanto en reconocimiento y obsequio de la suprema veneración que todo fiel christiano debe tener al soberano misterio de el Santísimo Sacramento, y Yo en especial, por la más estrecha y singular que le reconozco y toda mi augustísima Casa de Austria; dispuse que para merecer mayor favor suio y consuelo mío, se colocase en la Real Capilla de Palacio, se continúe para siempre, como Yo lo fío y espero de mis sucesores», Domínguez Ortiz, 1982, cláusula 9. Otro tanto hicieron con la causa de la Inmaculada, incluyendo una declaración inmaculista entre las cláusulas de sus testamentos.

5. Álvarez-Ossorio, 1996; Negredo del Cerro, 2002 y 2006 (con nutrida bibliografía sobre el tema).

6. Álvarez-Ossorio, 1996, pp. 46-50; Mínguez, 2001, pp. 287-317; Paredes González, 2003, pp. 653-666; Rodrigues Moura, 2006, pp. 11-30.

Junto al fervor eucarístico, se desarrolló también la devoción a la Inmaculada como «columna» y seña distintiva de la religiosidad propiamente hispana, impulsada y protegida desde la realeza misma. Los monarcas hispanos se convirtieron en acérrimos defensores de la devoción a la Inmaculada Concepción de María, sobre todo desde el reinado de Felipe III y con especial énfasis e impulso durante los de Felipe IV y Carlos II, aunque su definición dogmática tuviera lugar más de dos siglos después, bien entrado ya el siglo XIX⁷. Así pues, el otro puntal y signo distintivo y aglutinante místico de la identidad de la Casa de Austria fue la *pietas mariana* como otro de los rasgos fundamentales de la *pietas hispanica*, cuyo punto culminante fue la defensa y promoción del culto y la definición dogmática de la Inmaculada Concepción, considerada en los difíciles últimos años de la centuria como abogada de la Monarquía en la corte celestial, e intermediaria para obtener el favor y merced divina en forma del ansiado heredero que asegurase la sucesión y, por tanto, la conservación y continuidad de la Monarquía así como su constante servicio a la Religión⁸.

Numerosos fueron los mecanismos propagandísticos para expresar y difundir toda esta ideología de legitimación, justificación y exaltación sacral de la monarquía de los Austrias hispanos. En una cultura marcadamente plástica, visual y «teatral», especial importancia tendrá en este sentido la decisiva alianza indisoluble de espectáculo religioso-político que impregnará recíprocamente determinados acontecimientos, ceremonias, fiestas y celebraciones tanto estrictamente litúrgicas o «religiosas», como profanas, públicas, cívicas o seculares, que serán convenientemente aprovechadas como plataforma privilegiada de propaganda política. En todas ellas se diluye pues cualquier tipo de límite entre las esferas de la política y la religión. Como decíamos al principio, para conseguir tales fines se moviliza y despliega el aparato plástico de la retórica del poder, utilizando todos los recursos disponibles para transmitir de modo eficaz el mensaje simbólico y signifiante pretendido. En este sentido, el arte en todas sus manifestaciones jugará un trascendental papel, produciéndose una peculiar simbiosis entre imagen y palabra, tanto oral como escrita, reforzando así el discurso del mensaje de manera que muchas de las representaciones plásticas tienen una correspondencia casi literal con los textos escritos. La contundencia visual de la imagen y su alianza con la palabra aumentaba los niveles y posibilidades de recepción, comprensión y difusión del mensaje en función del nivel cultural del receptor, resultando mucho más eficaz en una sociedad cuya población era fundamentalmente iletrada. Se produce pues una feliz asociación entre pintura, escultura, platería, arte efímero con sus catafalcos, arcos de triunfo, carros alegóricos; música, teatro, danza, iluminaciones, sermones, literatura en forma de autos sacramentales, poesías o loas; diseños de alegorías, jeroglíficos, lemas y epitafios, etc. Todo ello formaba parte de un programa iconográfico y signifiante muy determinado, pensado y definido⁹.

7. Bula de Pío IX *Ineffabilis Deus*, 8 de diciembre de 1854. De modo general, sobre el tema de la devoción a la Inmaculada y su imagen ver el estudio de Stratton, 1989; el catálogo de la exposición *Inmaculada*, 2005; o las actas del Simposium *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*.

8. Álvarez-Ossorio, 2009, pp. 155-162.

9. Bonet Correa, 1979, pp. 53-85; Díez Borque, 1996; González Enciso y Usunáriz Garayoa, 1999; Morales Folguera, 1991; Bridikhina, 2007, pp. 188-205; entre otros.

Con la defensa armada de la fe, la religión, la eucaristía y la Inmaculada como recurrente hilo conductor, convenientemente convertido en eficaz medio de propaganda política, se construyó la imagen regia. Lógicamente, el centro de creación y difusión iconográfica e ideológica es el corazón de la Monarquía, la Corte. De ahí, dichos modelos se irradiarán al resto de territorios que componían la Monarquía Católica. Por eso, no podemos entender todas estas imágenes al margen de los acontecimientos y la situación política de la metrópoli. Es en el contexto general que hemos comentado donde debemos insertar dichas imágenes para poder alcanzar a comprender su sentido dentro de una sociedad destinataria final de las mismas. A partir de ambas devociones se crearán en América interesantísimos ejemplos iconográficos, cuyo valor y significación como documento histórico-visual trasciende pues el aspecto puramente plástico.

1. LA PRESENCIA DE LOS AUSTRIAS EN LAS REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS DE LA INMACULADA Y LA EUCARISTÍA: LOS CARROS TRIUNFALES

Muy elocuentes al respecto son las pinturas, iconográficamente muy similares, de finales del siglo XVII y principios del XVIII que representan carros triunfales como los que desfilaban en procesiones y fiestas religiosas como la fundamental del Corpus, sobre la que habremos de volver. En ellos figura la apoteosis tanto de la Eucaristía como de la Inmaculada que triunfan sobre el mal, los vicios, el infierno, y la herejía, gracias al sustento, el apoyo y la defensa de los monarcas hispanos, que invariablemente aparecen retratados.

En las iglesias de San Francisco en la Paz y Cochabamba se conservan significativas pinturas al respecto (fig. 1 y 2), obras de Leonardo Flores y su escuela respectivamente que, con pequeñas particularidades, responden a un mismo esque-

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark



Figura 1



Figura 2

orden franciscana y la monarquía hispánica¹⁰. Sin entrar en detalles descriptivos y simbólicos ya indicados por Mesa y Gisbert, aludiremos a algunas otras significativas implicaciones. Sobre una compleja máquina o carro alegórico en la que se agolpan multitud de personajes relacionados con la orden franciscana, se sitúa la imagen estandarizada de Felipe IV junto a las «dinásticas» columnas con el lema *Plus Ultra* y, en medio de ellas, la figura de San Francisco cual *Atlas Seraphicus* que soporta las tres esferas alusivas a las tres ramas franciscanas, sobre las que se yergue la Inmaculada. No debemos olvidar que en el enconado debate teológico en torno a la polémica concepcionista, los franciscanos junto con los jesuitas fueron los más fervientes defensores de la posición «inmaculista», frente a los dominicos¹¹. En línea con el sincretismo y la originalidad iconográfica tan característica del arte virreinal, el modelo de inspiración lo suministra, tal y como se ha ya señalado, el arte europeo. En este sentido, toda esta iconografía procede de la síntesis de los carros que diseñara Rubens para la célebre serie de tapices del triunfo de la Eucaristía de las Descalzas Reales, y el lienzo conservado en Filadelfia (fig. 3). Este último resulta ciertamente elocuente trabando muy gráficamente las ideas que venimos comentando, pues junto al importante papel desempeñado por los franciscanos en la defensa de la Inmaculada, se representa la histórica «obligación» o misión



Figura 3

en ese sentido, transmitida a través de la sucesión de generación en generación. Por eso aparecen todos los miembros del linaje, desde Felipe IV con sus hermanos y su heredero el príncipe Baltasar Carlos, hasta Carlos V, Felipe II y Felipe III situados en la parte alta. Ambas composiciones se reprodujeron en estampas de gran difusión circulando ampliamente tanto en Europa como en América¹², siendo muchos los ejemplos que podrían citarse que las siguen fielmente¹³.

En el cuadro de la Paz, junto a Felipe IV hay otro monarca, incidiendo en esa herencia dinástica comentada. En cambio, el de Cochabamba presenta una particularidad digna de reseñarse. Junto a Felipe IV aparece la inscripción «cetro» en alusión a uno de los principales atributos de potestad soberana. Le acompaña otra figura que lleva la inscripción «etplectro». Tal vez podría tratarse de una representación del Conde Duque como inspirador, ayuda e instrumento (*plectro*) de gobierno al servicio del Monarca. Ahondando en este significado, podría jugarse también con la

10. Mesa y Gisbert, 1977, pp. 83-88.

11. Sobre la polémica inmaculista véanse los trabajos citados por Álvarez-Ossorio, 2009, p.64; así como el de Núñez Beltrán, 1990, pp. 563-580.

12. Sebastián, 1981 y 1992, pp. 26-30.

13. Ángeles Jiménez, 2010, pp. 30-33, 350, 354-355; Hernández Soubervielle, 2011, pp. 337-354.

misma esfera soportada por el franciscano cual Atlas-Hércules, imagen alegórica de larga tradición en relación con la Monarquía y la institución del valimiento¹⁴. Además, lleva una especie de caduceo, de manera muy similar a como aparece representado en la *Recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno, en el que ambos, rey y valido, pisotean la personificación de la herejía gracias a la intervención divina¹⁵.

A modo de mascarón, en la «proa» de ambos carros se observa la figura de un destacado franciscano como abanderado de la Inmaculada. Como no podía ser menos debido a su importancia en relación con el tema, se trata de San Buenaventura en el de la Paz y Duns Scoto en el de Cochabamba. El mismo Felipe IV aparecía ya en 1653 con idéntica actitud decididamente militante en la portada de la obra de Juan Antonio Velázquez, *Philippo III. Hispaniarum Regi Catholico*¹⁶.

Por lo demás, en los dos lienzos aparece la cruz quíntuple propia del Santo Sepulcro. Recordemos que, desde mediados del siglo XIV, los franciscanos estaban a cargo de la custodia del Santo Sepulcro y que su Superior era quien ostentaba la facultad de cruzar caballeros cristianos ante el sepulcro de Cristo. El rey Católico es pues el «primer» caballero de Cristo (el primero entre los caballeros de Cristo) y principal defensor de la Religión y la Fe.



Figura 4

Hubo algunos otros ejemplos más tardíos de parejas de carros triunfales alegóricos que muestran la apoteosis de la Eucaristía y la Inmaculada gracias al soporte y amparo de la Monarquía Católica. Iconográficamente están relacionados con los ya citados de la Paz y Cochabamba, y estilísticamente con Leonardo Flores y sus seguidores, como Juan Ramos. De mano de Flores son los que se encuentran en la iglesia de Achocalla, también en el área paceña (fig. 4). Lo que nos interesa ahora señalar de esta compleja y abigarrada composición, es la presencia en la parte central del carro de una especie de procesión del Corpus, en la que las andas sobre la que está colocada la custodia eucarística a modo de paso procesional, son llevadas por un grupo de caballeros del Toisón de Oro, entre los que se distingue en primer plano al rey Carlos II¹⁷. Muy similar es *El triunfo de Cristo*, en el presbiterio de la iglesia de Jesús de Machaca, obra firmada por Juan Ramos en 1703, en la que los caballeros son sustituidos por ángeles. El lienzo compañero

14. Ver al respecto Pascual Chenel, 2011, pp. 35-50; Zapata Fernández de la Hoz, 2011, pp. 785-797.

15. Brown y Elliott, 2003, pp. 193-203; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2002, pp. 175-194; Catálogo *El palacio del Rey Planeta*, núm. 14.

16. Cacheda Barreiro, 2006, pp. 328-329.

17. Mesa y Gisbert, 1977, pp. 86-89.

corresponde al *Triunfo de María* con la presencia de los reyes Carlos II y Felipe V¹⁸ que actúan como sustento y defensa de la Inmaculada (fig. 5). Se incide así gráficamente en la «misión inmaculista» que el último rey de la Casa de Austria encargaba a los reyes que le sucediesen tal como reflejaba su testamento. Obligación dinástica que se preocuparon de recordar a Felipe V en 1702 en relación con la persecución del dogma instándole a que «Su Majestad ejecute lo que no pudo continuar Su Majestad (que está en el cielo)»¹⁹.



Figura 5



Figura 6

Mismo esquema se repite en la pareja de lienzos de Juan Ramos en la iglesia de Guaquí, localidad muy cercana a Machaca (fig. 6). En el carro eucarístico, otra vez los portadores son caballeros del Toisón encabezados por el rey con espada en mano (Carlos II o Felipe V)²⁰.

2. LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LOS MONARCAS EN LA FIESTA DEL CORPUS CHRISTI

Obviamente, la fiesta y procesión del Corpus Christi ocupa sin lugar a dudas un lugar especialmente preeminente dentro de las celebraciones religiosas, adquiriendo además una dimensión pública, festiva y política como ninguna otra. No en vano, lo que se celebraba, exaltaba y defendía era el dogma de la transustanciación, es decir, la presencia real del mismo Cristo en la Eucaristía, uno de los dogmas capitales del catolicismo, contestado por la heterodoxia religiosa.

Lógicamente, en el contexto que venimos comentando, la relación del Corpus con la Monarquía se configura como indisoluble, de manera que incluso formaba

18. Mesa y Gisbert, 1977, pp. 86-89; Montes, 2011, pp. 139-140.

19. Álvarez-Ossorio, 2009, pp. 160-161.

20. Mesa y Gisbert, 1977, pp. 86-89; Bridikhina, 2007, p. 223.

parte del ceremonial regio, hasta el punto de que en las Etiquetas estaba perfectamente reglada la planta de acompañamiento, que variaba dependiendo de la asistencia o ausencia del rey²¹. Cosa esta última que raramente sucedió en Madrid²².

En este punto, las referencias se confunden y entremezclan con la leyenda «eucarística» fundacional de la dinastía que está en el origen del poder de la Casa de Austria y que sirve como base privilegiada para la construcción de todo el elaborado discurso de la *pietas austriaca*.

Al igual que sucedía en la península, la fiesta del Corpus se convirtió en todo un acontecimiento anual, de gran predicamento en la sociedad peruana por encima de cualquier otra celebración; incluso entre las clases populares porque coincidía con una fiesta tradicional indígena en honor del Sol. El momento cumbre de la celebración eucarística lo constituía la procesión del Santísimo en la que se desarrollaba toda la riqueza cultural y festiva de la sociedad cusqueña donde se aprecia el carácter ritual y festivo propio del mundo indígena²³. La ciudad de Cuzco se engalanaba para la ocasión con la construcción de arquitecturas efímeras. Entre esas manifestaciones artísticas relacionadas con la festividad, destaca sin duda la famosísima serie del Corpus Christi de la Parroquia de Santa Ana en Cuzco, debida al mecenazgo del obispo Mollinedo. Se trata de un conjunto de lienzos anónimos del círculo de Basilio Santa Cruz Pomacallao y Diego Quispe Tito datables hacia 1680²⁴, que plasman de manera más o menos realista la procesión²⁵. Hoy se encuentran repartidos entre el Museo del Palacio Arzobispal de Cuzco (doce de los dieciséis lienzos identificados), la colección Carlos Peña Otaegui (otros tres) y la colección Ricardo Claro Valdés (uno) ambas en Chile. Merece la pena destacar varios lienzos de la serie como el del desfile

de la Comunidad de Indios, que desfilan bajo un arco efímero (fig. 7). Al lado hay otra construcción efímera con forma de túmulo escalonado piramidal en cuya cúspide descansa una custodia con el Santísimo. Siguiendo la costumbre de engalanar las calles con lienzos y tapices



Figura 7

21. De las Etiquetas Generales de Palacio de 1650, se conservan muchas copias en varias Bibliotecas y Archivos. En *Pares* están disponibles dos del Archivo Histórico Nacional, CODICES, L.1496 y 1497.

22. Portús, 1993 y 1994, pp. 112-130.

23. Catálogo *Perú indígena*, 2004-2005, p. 212.

24. Mesa y Gisbert, 1982, vol I., pp. 177-180; Catálogo *La procesión del Corpus en Cuzco*, 1996.

25. Algunas de las carrozas y construcciones efímeras están copiadas de las estampas abiertas por José Caudí en 1663 para ilustrar el libro de Juan Bautista Valda que celebraba el breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción. Gisbert, 1985, pp. 151, 159-160.

durante la celebración del Corpus, era también frecuente que entre ellos figurase el retrato del monarca, haciendo así presente al rey ausente²⁶ en todos sus estados y territorios, lo cual es ciertamente revelador del uso del retrato del rey como sustituto simbólico de sí mismo, de manera que equivalía a su presencia física, real²⁷, uniendo así fiesta sacra y poder político²⁸. En el cuadro que nos ocupa se observa al fondo un gran lienzo bajo dosel con el retrato de Carlos II²⁹.



Figura 8

Vinculación mucho más directa y gráfica entre el rey y el Sacramento encontramos en el de la cofradía de Santa Rosa y «la Linda». La procesión pasa por delante de una construcción efímera coronada por una imagen de Carlos II que, poniendo en práctica la obligación dinástica como monarca Católico, desenvaina su espada frente a un sarraceno para defender la Eucaristía posada sobre una columna de cualquier tipo de ataque infiel (fig. 8)³⁰. Imagen que podría ponerse en relación con la de Santiago que aparece en su carro, en pie, vestido de blanco y blandiendo la espada³¹. No olvidemos la importancia del Apóstol como patrón guerrero y defensor de la Monarquía frente a los moros, pero también su vinculación con la Virgen tras aparecersele en Zaragoza³², y su iconografía tendrá una gran importancia en Hispanoamérica³³.

26. Mínguez, 1995; González Enciso, 1999, pp. 2-19.

27. Pascual Chenel, 2009, pp. 183-195.

28. En línea con esta concepción, la presencia de la efigie regia resulta fundamental en otras ceremonias o fiestas relacionadas con la Monarquía, pero que fueron ritualizadas para dotarles del necesario componente sacral. Entre ellas destacan las celebraciones de juras al nuevo monarca, donde aparece sistemáticamente el retrato del rey. Bridikhina, 2007, pp. 179-187.

29. Mesa y Gisbert, 1982, vol. I, p. 280; Bernalles Ballesteros, 1982, p. 286. A pesar de haberse relacionado con los prototipos de Carreño, parece responder más bien a una versión de los modelos de Herrera Barnuevo. Recordemos que el obispo Mollinedo llevaba consigo precisamente un retrato de Carlos II de mano del pintor madrileño.

30. Gisbert, 1983, pp. 160-163; Catálogo *La procesión del Corpus*, 1996, pp. 60-62.

31. Catálogo *La procesión del Corpus*, 1996, pp. 81-82.

32. Muy elocuente al respecto es un fragmento de un sermón de 1630: «Santiago es el fuerte armado que guarda el atrio de nuestra España. Fuerte se ha mostrado en las conquistas, armado se ha aparecido muchas veces en las batallas, degollando de una sola vez no cuatro moritos, sino setenta mil moros»; en Negro del Cerro, 2002, p. 303, n. 29.

33. Navarro Castro, 1992, pp. 189-196; Mújica Pinilla, 2007, pp. 169-172; Montes González, 2011, pp. 132-134.

3. LOS RETRATOS DEL REY COMO DEFENSOR DE LA EUCARISTÍA

A partir de esta representación, surgirá como motivo iconográfico aislado y tema principal el retrato del rey como defensor de la eucaristía y activo combatiente frente las huestes herejes³⁴. De hecho, tanto la institución de la fiesta del Corpus como el acto devocional del conde Rodolfo tienen lugar por las mismas fechas, allá por la segunda mitad del siglo XIII. Tras aquel «pacto» establecido por el conde con la divinidad, todos los miembros de la dinastía procedieron a actualizarlo y renovarlo de manera que se convirtió en un episodio habitual de devoción y piedad dinástica hacia el Santo Sacramento. Y así, los monarcas hispanos de Carlos V a Carlos II, emularon el gesto de Rodolfo en numerosas ocasiones, acompañando al Santísimo, trasladándolo a la Capilla Real en el corazón del Alcázar, soportando impertérritos las inclemencias climáticas durante la procesión del Corpus, y cediéndole la silla de manos o la carroza. Evidentemente, todos estos sucesos eran sistemáticamente recordados y exaltados por la propaganda panegírica en autos sacramentales, sermones e impresos. Del mismo modo, fueron reproducidos para perpetua memoria en grabados y pinturas que, al igual que aquellos, llegaron a las posesiones americanas. No podemos detenernos en ello pues sus implicaciones desbordarían ampliamente los límites del presente estudio. Nos centraremos tan solo en algunas de las imágenes más representativas que sobre el tema se desarrollaron en los virreinos americanos, aunque sí conviene al menos recordar algunas obras de arte que acreditan la continua veneración dinástica de los Austrias hacia el Santo Sacramento.

3.1. *Los fundamentos, los precedentes y las influencias*

Como decíamos al principio, toda esta iconografía tiene desde luego una sólida justificación teórica y sustento ideológico que observamos perfectamente en los tratados políticos y sermones de la época, por ejemplo. Por ello, se produce una síntesis entre imagen y palabra como instrumento de codificación iconográfica, y muchas de las representaciones plásticas tienen una correspondencia casi literal con los textos escritos, de manera que podemos encontrar otros muchos precedentes en este sentido en los que será recurrente la utilización de todos estos temas convertidos ya en tópicos. Por la misma época que se publicaba la obra de Solórzano Pereira, cuya portada más tarde comentaremos, fray José Laínez predicaba el sermón con que comenzábamos este artículo, fragmento que continuaba diciendo: «El temple de su espada invencible, diósele la fe; los aceros, este pan de vida vinculado a la Casa augustísima de quien es Corona y por cuya veneración le ha asegurado tan dilatada imperio que parece el sol fatigado de lustrarle sus dos mundos en un día»³⁵. Fray Ángel Manrique predicaba en 1630 que:

El reino de España es el primogénito de la ley de gracia en la gentilidad y por eso mayor fue monarquía, más duradera y con sucesión más continuada [...] De

34. Stastny, 1982, p. 46.

35. Citado en Cerdán, 2001, p. 312.

aquí parte la gloria y la grandeza de España que es el mayorazgo de la Iglesia. Para el imperio de España nunca habrá noche, y la presencia de los moros no es sino un eclipse pues la luz de los cristianos seguía presente³⁶.

En una fecha tan significativa como la de 1684 en que estaba reciente aún la victoria contra los turcos en el asedio de Viena, se exhortaba a Carlos II a «volved a embrazar el escudo, a calar la visera y a esgrimir los rayos de vuestro acero contra las lunas otomanas. Sienta nuestra protección la Iglesia, la fe y la Cristiandad»³⁷. Idéntica concepción e idéntica iconografía permanecerán plenamente vigentes con los primeros Borbones, llegando a comparar a Felipe V con «el sol de entrambas monarquías para eclipsar las otomanas lunas»³⁸.

Ahora bien, a pesar de que esta iconografía tuvo un extraordinario éxito y enorme difusión fundamentalmente en el área andina, no se trata de una invención exclusiva del arte cuzqueño sino que podemos constatar la existencia de claros precedentes inspirativos, no solo visuales sino también escritos. Debemos hacer notar que el tema iconográfico no era desconocido ni novedoso, de manera que, en realidad, al igual que sucede con el acto devocional del conde Rodolfo, es otro tema de tradición dinástica del que existen algunas estampas anteriores de similares características³⁹ que, con toda probabilidad, pudieron influir en la pintura cuzqueña; tal vez llevadas por el propio Mollinedo entre su nutrida colección artística.

Es el caso de la vidriera de la Catedral de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas donde aparecen Carlos V y la emperatriz Isabel arrodillados en adoración del Santísimo. Imagen que rápidamente nos hace venir a la mente las famosísimas representaciones escultóricas de las familias de Carlos V y Felipe II en los cenotafios de León Leoni del presbiterio de la Basílica del Escorial. Justo al lado, en la sacristía, está la magna *Sagrada Forma* (fig. 9) de Claudio Coello, pintura enormemente importante no solo por su extraordinaria calidad técnica, sino por las trascendentales implicaciones histórico-políticas que encierra⁴⁰. Durante el reinado del último representante de la dinastía, la devoción y defensa eucarística se convertirán precisamente en el principal arma propagandística en la construcción de la imagen virtuosa del rey, debido a las delicadas circunstancias



Figura 9

36. Citado en Negredo del Cerro, 2002, p. 296.

37. Negredo del Cerro, 2002, p. 299.

38. Bridikhina, 2007, p. 197.

39. Prados, 2003, p. 328.

40. Véase al respecto, a modo de resumen, Pascual Chenel, 2012, pp. 1760-1769.



Figura 10

históricas que concurrían, con una regencia mujeril, un rey débil y crónicamente enfermo a lo que se añadiría con el tiempo la falta de sucesión. Se insistirá en el celo devocional del rey Carlos con la esperanza de que en tan complejo trance, Dios le recompensase con el favor divino concediéndole la merced del ansiado heredero que garantizase la continuidad e indivisibilidad de la Monarquía. De ahí que algunas de las imágenes regias a las que se concedió mayor trascendencia y resonancia tuvieran que ver con el tema, coincidiendo además con determinados momentos del reinado especialmente delicados y problemáticos. Es el caso por ejemplo de los años en torno a 1683-1685 en los que a los problemas de índole interno como la falta de sucesión y el asunto de la profanación de El Escorial para prender al valido Valenzuela que aún coleteaba desde 1677, se unía el peligro de los

turcos que amenazaban las fronteras orientales del Imperio y que, de momento, habían podido ser contenidos tras su derrota en el fallido cerco de Viena. Aunque no podemos detenernos en ello, sí señalaremos al menos que en íntima relación con dichos acontecimientos surgieron algunas de estas importantes obras muy próximas entre sí cronológicamente, tales como el mencionado lienzo de Claudio Coello, el *Auto de Fe* de Francisco Rizi, *Carlos II ante el Santo Sacramento* de Pedro Ruiz González (fig. 10)⁴¹, o el grabado de Romeyn de Hooghe que inmortaliza el momento en que Carlos II se apea de su carroza para cedérsela al sacerdote portador del viático (fig. 11).

Especialmente importante en este sentido es la figura del ya citado Obispo de Cuzco Manuel de Mollinedo y Angulo. Hombre relacionado con la corte (había sido párroco titular de la iglesia de la Almudena en Madrid) y sensibilizado con el gusto artístico, durante los años de su prelación (1673-1699) ejerció una decisiva labor de mecenazgo de fundamental significación para el desarrollo del arte



Figura 11

41. Se ha planteado la factible posibilidad de que incluso el lienzo sea un testimonio gráfico de la celebración del Corpus en Madrid. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2000, p. 101; López Sánchez, 2007, pp. 135-138; Pascual Chenel, 2010, pp. 470-473.

cuzqueño⁴². Efectivamente, entre las obras de arte de la importante colección del prelado, inventariada antes de llegar a Cuzco, figuraban varios lienzos y estampas, así como unos retratos de Carlos II y la «reina Nuestra Señora», ambos de Herrera Barnuevo⁴³. A su patronazgo se deben algunas obras muy significativas y de importantes consecuencias a la hora impulsar y difundir en Hispanoamérica la iconografía que nos ocupa.

Además de las referencias citadas, destacaremos la influencia iconográfica que tuvieron algunas estampas en el ámbito cuzqueño. Una de estas es el frontispicio de *Felipe II. Rey de España* de Luis Cabrera de Córdoba (fig. 12). En ella vemos a Felipe II en pie vestido con la armadura que lució en la emblemática victoria de San Quintín (la misma con que aparece retratado en el espectacular retrato de Moro y que aún se conserva en la Armería Real de Madrid) y espada en alto en actitud de defender activamente de quienes intentan atacarle, a una figura que hay detrás de él, identificada con la Religión, con nimbo, portando la cruz y el cáliz con la Sagrada Forma. Al fondo se aprecia el Monasterio de El Escorial como punto de referencia y símbolo emblemático de toda esa concepción político-confesional. La obra está dedicada al futuro Felipe IV y es muy claro que se coloca a Felipe II como verdadero príncipe cristiano, defensor de los principios emanados de la Contrarreforma. En este sentido, se anima a Felipe IV a tomar como ejemplo la política religiosa de su piadoso abuelo, en la que debe primar, por encima de cualquier otra, la histórica misión de la Casa de Austria como defensora de la Religión⁴⁴.



Figura 12



Figura 13

42. Mesa y Gisbert, vol. I, 1982, pp. 118-123; Catálogo *La procesión del Corpus en Cuzco*, 1996.

43. Mesa y Gisbert, 1982, vol. I, pp. 119-120, 165-166 y 279.

44. Catálogo *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, núm. 98, p. 129.

Felipe IV es también representado en una estampa abierta por Juan de Noort como defensor de la Fe (fig. 13), en la que notamos claramente la influencia del frontispicio de Cabrera de Córdoba. Así, el rey, al igual que Felipe II, aparece con armadura y sosteniendo el bastón de mando con la izquierda, mientras que en la diestra enarbolaba en alto la espada. A su lado, sobre una columna, el cáliz con la santa forma y al fondo la vista de una ciudad y una batalla. El mensaje del grabado, ya claro de por sí, queda reforzado por la inscripción en la parte inferior: *Felipe IIII Rey de las Españas y de las Indias. Propugnáculo de la Cathólica Fe, amparo de la Christiana piedad, y defensa de la verdadera religión*. Al igual que en la estampa de Felipe II del libro de Cabrera de Córdoba, precisamente dedicado a Felipe IV, en que se ponía como ejemplo a seguir por el joven príncipe el de su abuelo; vemos al ya rey en idéntica actitud que su insigne antepasado, poniendo como primer presupuesto en su acción política de gobierno, la defensa a ultranza de la Religión⁴⁵ que es una obligación histórica de la Casa de Austria, lo cual queda perfectamente expresado por la columna, evidente referencia de vinculación dinástica.

En otro grabado observamos similar actitud militante de Felipe IV como activo defensor de la Eucaristía frente a cuantos enemigos de la fe intentan atacarle⁴⁶ (fig. 14). Espada en alto y broquel con los escudos de Castilla y León, el rey defiende el Santo Sacramento de los herejes, ya sean los turcos, los protestantes del norte, los enemigos internos, la falsedad y la mentira, etc., cada uno de ellos identificado con una leyenda.



Figura 14



Figura 15

45. Catálogo *Los Austrias*, 1993, núms. 249-250, pp. 250-251.

46. Catálogo *Los Austrias*, 1993, núm. 253, p. 253.

En el grabado de la portada de *Politica indiana* (fig. 15) escrita por Juan de Solórzano Pereira y publicada en 1648, vemos al rey Felipe IV sentado en el trono portando en las manos el cetro y la espada mientras posa su pie sobre un globo terráqueo en cuya superficie se distinguen las siluetas de Europa y América, separadas por el Océano Atlántico, personificado en la figura sobre la que descansa (podría interpretarse también como Poseidón-Neptuno). Por si no quedara claro, las personificaciones de Hispania y América flanquean la figura regia. En los laterales, dos grandes figuras de la Fe y la Religión y en el basamento, a ambos lados, sendas escenas muy interesantes. En la de la izquierda aparece una figura de Hércules, tradicionalmente asociado con la realeza, vestido con la piel del león que yace bajo sus pies y enarbolando la clava contra la hidra de Lerna, acompañado por el mote «DOMAT OMNIA VIRTUS» («La virtud vence todas las cosas»). Al otro lado, un panal con varias abejas revoloteando y el mote «OMNIA NOS ITIDEM» que podría corresponder a unos versos de Lucrecio⁴⁷. En cualquier caso, parece claro que mediante el recurso a las abejas y la miel se hace alusión al tema eucarístico, tomado a partir del relato de Sansón y el león narrado en *Jueces* 14. Efectivamente, este es uno de los argumentos principales de exaltación y legitimación sacral de la Monarquía que utilizará Juan de Espinosa Medrano en el sermón pronunciado en Cuzco en las exequias de Felipe IV⁴⁸. Se trata exactamente de idénticas referencias, incluyendo incluso las inscripciones bíblicas, que aparecen en el lienzo de Pedro Ruiz González antes mencionado, lo cual no deja de resultar ciertamente significativo.

El mismo sermón de Espinosa Medrano resulta revelador de ese principal papel regio como defensor de la Eucaristía pues «atendía a su culto con el cetro, con la magnificencia, con la espada» de manera que «Filipo aun, muerto parece que empuña el estoque real para defensa Catolica de estas aras»⁴⁹. Imagen que es la que venimos comentando y que vemos en la portada.

3.2. Los retratos andinos

Se conocen numerosos ejemplos de retratos reales, todos anónimos y pertenecientes a las escuelas andinas. Por lo demás, con el lógico cambio del retrato del monarca reinante en cada momento y salvo mínimas particularidades, comparten idéntico esquema, composición y elementos iconográficos (custodia atada con cintas o cuerdas, león, orbe, cetro, infieles, columna, personajes sagrados...) y resulta muy significativo que en casi todos aparezca la imagen del rey con elocuente gesto alargando su mano para coger la custodia o tocando la columna. Es además curioso que sea precisamente el último de los representantes de la Augusta Casa, quién más veces aparezca representado en la pintura virreinal⁵⁰, casi siempre en cuadros de carácter

47. «Floriferis u tapes in saltibus Omnia libant, omnia nos itidem depascimur aurea dicta» («Del mismo modo que las abejas liban todos los néctares de los floridos matorrales, nosotros nos alimentamos de todas las áureas palabras»). Romanos, 1986, pp. 583-589.

48. Rodríguez Garrido, 1994, pp. 112-113.

49. Rodríguez Garrido, 1994, p. 115.

50. Mesa y Gisbert, 1982, p. 279.

devocional. De este tema contamos fundamentalmente con dos variantes tipológicas: aquellas en las que la custodia con la Sagrada Forma aparece sobre una columna, y las que ésta es sustituida por la imagen de Santa Rosa de Lima.

Entre los primeros mencionaremos un cuadro de escuela cuzqueña conservado en la Parroquia de San Pedro, en Lima (fig. 16). Sobre una columna en el centro de la composición, está depositada la custodia que contiene la Sagrada Eucaristía. A un lado el rey Carlos II (que tiene a sus pies el león y el orbe sobre el que ha depositado la corona y el cetro) vestido elegantemente con vistoso y colorista traje de corte y coraza, interviene con su espada desenvainada como activo defensor de la Sagrada Forma evitando así que los infieles (identificados por las figuras de moros o turcos), enemigos de la fe católica



Figura 16

que se encuentran en la parte opuesta y han amarrado la custodia con cuerdas, la derriben y se apoderan del Santo Sacramento con el fin de profanarlo. Carlos II cuenta con la ayuda de toda una corte celestial que vemos en lo alto, entre los que se encuentran Dios Padre, Jesucristo, el Espíritu Santo, San José, la Virgen, el Arcángel San Miguel pisoteando al demonio y San Juan Bautista. Tras el rey, vemos un personaje que sujeta con fuerza la custodia, identificado con el Doctor Angélico. A los pies de la columna está arrodillada la personificación de la Religión con la cruz en una mano y abrazando la columna con la otra. Tras ellos, un ejército les acompaña⁵¹. La columna, elemento dinástico desde época de Carlos V, aludiría al compromiso histórico asumido por los Habsburgo como defensores del catolicismo, uno de cuyos pilares fundamentales es, precisamente, el sacramento eucarístico. Deber que queda perfectamente expresado por la figura de la Religión, protegida al amparo de «su columna» y el rey Católico de los infieles que le amenazan⁵². En el imaginario de la época, los moros o turcos eran identificados con los enemigos por antonomasia de la Fe y la Religión Católica. No en vano, continuaban en lucha con los turcos que amenazaban seriamente las fronteras orientales del Imperio. Son el arquetipo utilizado para simbolizar a todos los paganos y adversarios de la Fe Católica, hasta el punto de que generalmente en los cuadros en los que se representa el martirio de algún santo, el verdugo suele llevar turbante⁵³. Turbantes, cimitarras, medias lunas, son los atributos que les identifican. Pero como decimos, servirían

51. Figuró en la exposición *Perú indígena y Virreinal*, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005, núm. 203.

52. En el sermón pronunciado en la Capilla Real del Alcázar con motivo de las honras de Felipe IV en 1678, el predicador real consideró al rey como la columna de la Iglesia Católica Romana. Álvarez-Ossorio, 2002, p. 325.

53. Gállego, 1996, pp. 213-214.

para alegorizar de manera general a todos los enemigos de la Fe ya fuesen efectivamente infieles moros o turcos, herejes luteranos, calvinistas, hugonotes, etc. Supone pues una asociación de ideas (tan del gusto barroco), en la que se mezclan todos estos elementos significantes, para llegar a construir un discurso de exaltación del Santísimo, y de Carlos II como *Defensor Fidei*.

De este modelo contamos con otros ejemplos muy similares, como el que se conserva en la colección Barbosa Stern de Lima (fig. 17) y otro que fue vendido en Christie's New York en 2009⁵⁴. Existe también un ejemplar curioso digno de mención debido a las ligeras peculiaridades que presenta⁵⁵ (fig. 18). El esquema iconográfico se mantiene intacto, pero en lugar de custodia, la eucaristía emerge del cáliz y el rey Carlos II no enarbola la espada sino que sostiene el sombrero con una mano, mientras que le basta la otra para tirar de la cinta atada al cáliz y vencer él solo a los enemigos de la fe. Éstos aparecen identificados de manera individualizada como «MORO», «HEREGE», «TVRCO» y «IAPON» tirando cada uno de un cordel para intentar apoderarse del Sacramento⁵⁶.



Figura 17



Figura 18

Respecto del modelo con Santa Rosa de Lima, destacaremos el lienzo del Museo Pedro de Osma, de Lima (fig. 19). Representa en el centro a Santa Rosa de Lima vestida con hábito dominico del que cuelga un rosario y coronada de flores, siguiendo su iconografía tradicional. Eleva con ambas manos una rica custodia hasta el cielo irradiando una poderosa luz. Allí, entre las nubes, se observa a Dios Padre y a su izquierda al Espí-

54. Christie's New York, *Latin American Sale*, sale 2222, lot. 178, New York, 17-18 november, 2009.

55. Catálogo *Juegos de imagen y apariencia*, 1994, ilustración 146, p. 241, cat. 55.

56. Hay otro personaje en el extremo derecho que lleva también inscripción identificativa, pero resulta de compleja lectura porque está incompleta, probablemente debido a que el lienzo esté recortado.

ritu Santo en forma humana, ambos con el cetro en una mano, además de representar la Paloma justo encima de la custodia. La Sagrada Forma, contenida en la custodia, y situada al mismo nivel que Dios Padre y el Espíritu Santo, simboliza al propio Cristo, es decir, el hijo, segunda persona de la Trinidad. A la izquierda de la Santa, está retratado Carlos II en idéntica actitud y vestido del mismo modo que en el lienzo antes comentado. Detrás del rey hay un joven personaje con casco, que podría tratarse de la representación del arcángel San Miguel, que desde 1647 había sido proclamado, a instancias de Felipe IV, protector y defensor de la monarquía católica. Santa Rosa de Lima, primera santa americana, fue canonizada en 1671 por el papa Clemente X y proclamada patrona de la América hispana (recordemos que en la serie del Corpus, la representación de Carlos II defensor del Santísimo aparece precisamente en el lienzo que corresponde al desfile de la cofradía de Santa Rosa). Su presencia aquí como «sustituta» simbólica de la columna, la convierte en testimonio del arraigo de la fe en el nuevo continente y en la «columna» del catolicismo en aquellas tierras, al tiempo que nos ofrece una posible datación *post quem* de estas obras⁵⁷. Del mismo modelo existe otro cuadro muy similar en la colección Pastor de la Torre que presenta ligeras variantes (fig. 20).



Figura 19



Figura 20

Como decíamos más arriba, esta iconografía se mantendrá inalterada con los Borbones, existiendo numerosos ejemplos tanto de Felipe V como de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII⁵⁸, pero esa es ya otra historia.

57. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1999-2000, núm. 111, pp. 358-359.

58. Gisbert, 1977, pp. 333-334; Mújica Pinilla, 2007, pp. 176-178; Catálogo *The Virgin, Saints, and Angels*, núm. 18; Mújica Pinilla, 2009, pp. 1099-1167.

3.3. La representación de la reverencia del monarca hacia la Eucaristía

En línea con esta iconografía, es interesante comentar una serie conservada en la iglesia de Huanoquite (departamento de Cuzco) dedicada precisamente a la apoteosis de la eucaristía, encargada por el obispo Mollinedo. Uno de los lienzos resulta especialmente importante para nosotros, pues representa la *Conducción de la Eucaristía por las dignidades de la Iglesia* durante la celebración del Corpus (fig. 21). Sentado bajo palio sobre una carroza, vemos al obispo que porta la eucaristía en un cáliz cubierto con conopeo. A pie escoltan al cortejo el rey Carlos II descubierto, con un cirio en la mano, y varios personajes de la alta nobleza⁵⁹. Los paralelismos con la reverente, extendida y conocida acción de ceder la carroza al sacerdote portador del viático, resultan más que evidentes⁶⁰. Se entroncaba de esta manera otra vez más con la ya larga tradición dinástica de renovación de la citada y legendaria acción devocional del conde Rodolfo, repitiéndose casi punto por punto todos los elementos recurrentes que nos hablan de la sincera piedad y devoción de los monarcas de la Casa de Austria y su continua adoración por el Santísimo Sacramento. Más clara aún es la relación de esta imagen con la obra de Lucas Valdés en la iglesia de los Venerables de Sevilla (fig. 22) donde se ha elegido el momento inmediatamente posterior al que inmortaliza el grabado de Romeyn de Hooghe⁶¹.

Cuando el conde Rodolfo se encontró con el sacerdote portador del viático se hincó de rodillas en el lodo para adorar al Santísimo al tiempo que le cedía el caballo. Después, con la cabeza descubierta, le acompañó



Figura 21



Figura 22

59. Mesa y Gisbert, 1982, vol. I, pp. 135-136; Ruiz del Pardo, 2001, pp. 398-400. Otro retrato del prelado junto a Carlos II, hay en la iglesia de San Cristóbal.

60. Catálogo *La procesión del Corpus en Cuzco*, 1996, pp. 32-33.

61. Para que su lectura sea lo más clara posible, ambas imágenes llevan en la parte superior una especie de tondo en el que se representa la acción del Conde. El grabado incluye además el revelador texto «MAIORUM EXEMPLO».

cual lacayo teniendo el estribo. Al toparse Carlos V con el Santísimo en la plaza de Valladolid, se apeó inmediatamente y se hincó de «rodillas en mitad del lodo sobre la gorra que llevaba; por la grande devoción y respeto que tuvo no le dio lugar a buscar lugar más limpio»⁶². En varias procesiones eucarísticas, el emperador llevó él mismo una vara del palio sin querer cubrirse la cabeza⁶³. Felipe II cumplimentó idéntico gesto en varias ocasiones sin importarle embarrarse. Un día de 1596 acompañaba al príncipe Felipe a su padre Felipe II en carroza por Madrid, cuando al encontrarse con el Santísimo, hizo descender al futuro Felipe III de la carroza para adorarle y le pidió que siguiera al sacerdote que lo portaba, descubierto y portando una vela hasta casa del moribundo; una vez allí, el príncipe puso «las rodillas en tierra, que nunca consintió que le pusiesen almohadilla»⁶⁴. Felipe IV dio reiterados ejemplos de imitación de la devoción y piedad eucarística de Rodolfo⁶⁵. En 1635 tras asistir en la basílica de Atocha a una misa de celebración por la victoria de Nördlingen, se encontró con un sacerdote que portaba el Santísimo en una zona embarrada, aún así, «apeándose luego del caballo quitó un hacha a un paje y fue alumbrando a su Señor y nuestro»⁶⁶. En otra ocasión «lba su Majestad a aquella su Real Casa a celebrar las honras de su gran Padre, el Señor Philipo Tercero; pasaba el Santísimo Sacramento a visitar un enfermo; al instante se arrojó del coche y, no sólo le adoró las rodillas en tierra (quizá en el lodo), sino que le acompañó reverente a ida y vuelta, hasta dejarle en su Custodia»⁶⁷. En uno de los arcos levantados para la entrada de la reina María Luisa de Orleans, se recordaba de nuevo en un lienzo la acción del conde; en otro aparecía la reina Mariana de Austria ofreciendo su silla al sacerdote que portaba el viático⁶⁸. Manteniéndose fiel a la tradición, Carlos II hacía lo propio en 1685, desmontando del coche, postrándose rodilla en tierra para adorar a Cristo sacramentado y ofreciéndole humildemente su sitio en la carroza para a continuación dirigir por su propia mano «a pie y descubierto» el tiro de caballos hasta casa del moribundo, imagen que es la que precisamente representa la obra de Lucas Valdés⁶⁹. Por la misma época, en la ceremonia de traslado de la Sagrada Forma desde el altar de la basílica a la sacristía de El Escorial, que es lo que reproduce la obra de Claudio Coello, «lba Su majestad junto al palio [...] llevando en las manos una antorcha [...] Seguíanle los Grandes y Señores, imitando su ejemplar celo con velas también encendidas en las manos»⁷⁰. A la vista de tales testimonios, la pintura de Huanquite parece casi una transcripción visual.

62. Citado en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2000, pp. 244-245.

63. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2000, pp. 244-245.

64. Paredes González, 2003, p. 655.

65. Tal cual se recordaba en la introducción de las exequias por el rey en Lima, Madrid, Biblioteca Nacional, fol. 1.

66. Prados, 2001, p. 331.

67. Citado en Álvarez-Ossorio, 2002, p. 323.

68. Zapata Fernández de la Hoz, 2000, p. 129. La imagen se observa en el grabado de Matías de Torres de la Biblioteca Nacional (INVENT/70861)

69. Álvarez-Ossorio, 1996, pp. 39-50; 2010, pp. 152-154.

70. En Álvarez-Ossorio, 2010, pp. 148-149.

3.4. La sucesión de Carlos II y la providencia divina

Como decíamos más arriba, en aquellos momentos una de las necesidades más apremiantes era la sucesión. Se apeló entonces a la providencia divina, extremando el celo y la ejercitación de la *pietas eucharistica* de la familia real con el fin de obtener el favor celestial concretado en la llegada del ansiado heredero, materializándose así la ininterrumpida sucesión de la augusta casa, tal y como vaticinara el sacerdote al conde Rodolfo⁷¹. Así lo expresaba el epigrama del grabado que ilustra el emblema IX de Solórzano donde se representa y describe la leyenda haciendo hincapié en las proféticas palabras asegurando tanto al conde como a sus descendientes la sucesión por favor divino:

cazando de Austria la mayor Alteza; vió que a pié por el campo caminaba Un sacerdote, que el Panal Divino Del sacramento celestial llevaba. Logra con devoción tanto destino, Desmonta del caballo que le ofrece, Y siguiendo con afecto peregrino, El sacerdote admira, y engrandece Tanta humildad, y sobrio profetiza, Prole Real, que augusta permanece. Que Quien a Dios celebra, y solemniza Con el debido culto, se asegura Clara la sucesión que sin fin dura⁷².

O como sentencia Andrés Mendo: «Al cuidado de la religión está vinculado el premio. El culto que se le da, retorna luego de Dios en colmados beneficios»⁷³.

Resultado de ello fueron algunas de las manifestaciones plásticas que venimos comentado, muy cercanas entre sí cronológicamente. En relación con dichas ideas señalaremos un curioso lienzo de la colección Celso Pastor de la Torre (fig. 23) que clarifica e insiste en similares conceptos. Se trata de un retrato de la reina María Luisa de Orleáns que humildemente se arrodilla ante el Santísimo. El cuadro contiene algunas inscripciones de compleja lectura pero basta señalar la que rodea la custodia, que incide en el discurso de legitimación sacralizada del poder regio: «PER ME REGES REGNANT PER ME PRINCIPES IMPERANT». Se trata, ni más ni menos, que de aquello que señalaba el libro de los *Proverbios*: «Por mi reinan los reyes y los soberanos decretan justicia. Por mi gobiernan los príncipes y los soberanos juzgan la tierra»⁷⁴. En la perpetua devoción, adoración y defensa eucarística encontramos precisamente «la causa y



Figura 23

71. Álvarez-Ossorio, 1996, pp. 46-50; Pascual Chenel, 2012, pp. 1748-1752 y 1764-1766.

72. González de Zárate, 1987, emblema IX, pp. 49-50.

73. A. Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, Lyon, 1662, p.

71. Recogido en González de Zárate, 1987, p. 49.

74. *Proverbios* 8, 15-16.

origen D las felicidades de España y Casa D Austria», como elocuentemente reza la inscripción en la parte inferior.

CONCLUSIONES

Más allá de lo estrictamente visual, la imagen, la obra artística en definitiva, es un documento histórico que tiene sentido dentro de una época y una sociedad concreta, destinataria final de tales imágenes. Así pues, el método de estudio debe adaptarse a la peculiaridad de este documento visual y no conformarse sólo con los aspectos formales y estilísticos del arte, sino que cumple trascender la apariencia para buscar más allá de mero objeto artístico una satisfactoria aproximación a las razones profundas que motivaron su creación, así como las funciones, usos o sentidos que se le otorgaron, insertándolo por tanto en la coyuntura histórica de la que es producto, reflejo y expresión. El análisis de la imagen desde esta perspectiva resulta muy aprovechable para el estudio de las concepciones mentales y los esquemas culturales y sociales de la época, que permiten, por otra parte, desentrañar y delimitar sus usos, funciones, significados, ideologías, intereses, reacciones, contenidos específicos, expectativas, comportamientos, concepciones e ideas que se encontraban detrás de su origen.

A través de una serie de obras procedentes fundamentalmente del virreinato del Perú, hemos intentado aplicar dicho método poniéndolas en relación con el momento histórico y sus modelos de la metrópoli. A partir de ahí, se crearon en aquellos territorios ciertos modelos iconográficos que se corresponden de modo muy claro con los conceptos político-religiosos que fundamentaban la propia monarquía de los Austrias, llevando la teoría a la praxis de la representación visual. Junto a cuestiones ya conocidas, hemos intentado enlazar ambas vertientes incidiendo en otros aspectos no puestos de relieve y que ayudan a encuadrar mejor el sentido profundo de dichas imágenes, cuya abundancia es buen testimonio de su eficacia.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Leonardo Flores, *Triunfo de la Inmaculada*, Iglesia de San Francisco, La Paz.

Fig. 2. Círculo de Leonardo Flores, *Triunfo de La Orden Franciscana*, Iglesia de San Francisco, Cochabamba.

Fig. 3. Pedro Pablo Rubens, *Apología de la Inmaculada*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Fig. 4. Leonardo Flores, *Triunfo de la Eucaristía*, iglesia de Achocalla.

Fig. 5. Juan Ramos, *Triunfo de la Inmaculada*, iglesia de Jesús de Machaca.

Fig. 6. Juan Ramos, *Triunfo de la Eucaristía*, Iglesia de Guaqui.

Fig. 7. Círculo de Basilio de Santa Cruz y Diego Quispe, *Procesión de la Comunidad de Austinos*, de la serie, *La procesión del Corpus de la parroquia de Santa Ana en Cuzco*, Colección Carlos Peña Otaegui, Santiago de Chile

- Fig. 8. Círculo de Basilio de Santa Cruz y Diego Quispe, *Procesión de las cofradías de Santa Rosa y "la Linda"* de la serie, *La procesión del Corpus de la parroquia de Santa Ana en Cuzco*, Cuzco, Palacio Arzobispal.
- Fig. 9. Claudio Coello, *La Sagrada Forma*, El Escorial, Real Monasterio.
- Fig. 10. Pedro Ruiz González, *Carlos II adorando la Eucaristía*, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.
- Fig. 11. Romeyn de Hooghe, *Carlos II cede su carroza a un sacerdote portador del Santo Viático*, Madrid, Museo de Historia.
- Fig. 12. Pedro Perret, *Felipe II defensor de la Religión*, frontispicio de la obra de Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe II Rey de España*, Madrid, 1619. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 13. Juan de Noort, *Felipe IV, defensor de la Fe*, Ilustración de la Obra de Fr. Martín de Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Madrid, 1630, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 14. Anónimo, *Felipe IV, "Defiendo a quién me defiende"*, Ilustración de la obra de Juan Antonio de Vera *El Fernando o Sevilla restaurada: poema heroico*, Milán 1632, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 15. Portada de *Política Indiana de el D^{or} D. Juan de Solorzano...*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 16. Anónimo, escuela cuzqueña, *Carlos II defensor de la Eucaristía junto a Santo Tomás de Aquino*, Parroquia de San Pedro, Lima.
- Fig. 17. Anónimo, escuela cuzqueña, *La defensa de la Eucaristía por Carlos II*, Colección Barbosa Stern, Lima.
- Fig. 18. Anónimo, *Carlos II defensor de la Eucaristía*, Parroquia de Santa Cruz y la Soledad de María, SEDESOL.
- Fig. 19. Anónimo, escuela cuzqueña, *Carlos II defensor de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima*, Lima, Museo Pedro de Osma.
- Fig. 20. Anónimo, escuela cuzqueña, *Carlos II defensor de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima*, Colección Celso Pastor de la Torre, Lima.
- Fig. 21. Círculo de Basilio de Santa Cruz, *Procesión del Corpus con el obispo Mollinedo y Carlos II*, iglesia de Huanoquite, Departamento de Cuzco.
- Fig. 22. Lucas Valdés, *Carlos II acompaña al viático tras cederle la carroza*, iglesia de los Venerables, Sevilla.
- Fig. 23. Anónimo, escuela Cuzqueña, *Retrato de la reina María Luisa de Orleans*, Colección Celso Pastor de la Torre.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Ossorio, Antonio, «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria», en *Política, religión e Inquisición en la España Moderna, homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 29-57.
- «La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 313-332.
- «La piedad de Carlos II», en *Carlos II el rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2009, pp. 141-165.
- Ángeles Jiménez, Pedro, *Imágenes y memoria. La pintura de retrato de los franciscanos en la Nueva España*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Bernales Ballesteros, Jorge, «El Corpus Christi: fiesta barroca en Cuzco» en *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, vol. II, pp. 275-292.
- Bonet Correa, Antonio, «La fiesta barroca como práctica de poder», *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85.
- Bridikhina, Eugenia, *Theatrum mundi. Entramados de poder en Charcas colonial*, La Paz, Plural Editores, 2007.
- Brown, Jonathan y John Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003, (2ª ed., revisada y ampliada, de la versión en castellano de 1982).
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, Tesis doctoral, Facultad de Xeografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- Cerdán, Francis, «El púlpito de la Capilla Real en la época de los Austrias. Receptáculo y eco sonoro de la cultura del Barroco», en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, ed. Juan José Carreras y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 305-322.
- Dean, Carolyn, *Inka bodies and the body of Christ: Corpus Christi in colonial Cuzco, Perú*, Durham/London, Duke University Press, 1999.
- Díez Borque, José María (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Testamento de Felipe IV*, edición facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1982.

- El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo del Prado, 2005.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996 (ed. original en francés, 1968).
- Gisbert, Teresa, «Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina», en *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, vol. II, pp. 147-162.
- «La fiesta y la alegoría en el Virreinato peruano», en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 160-163.
- González Enciso, Agustín, «Del rey ausente al Rey distante», en *Imagen del rey, imagen de los reinos*, dir. Agustín González Enciso y Jesús María Usunáriz Garayoa, Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 2-19.
- González de Zárate, Jesús María, *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.
- Hernández Soubervielle, J. Armando, «El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la Monarquía Hispánica en una pintura de la *Inmaculada* de Pedro López Calderón», *Archivo Español de Arte*, 336, 2011, pp. 337-354.
- Inmaculada*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 2005.
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional de Arte, México, 1994.
- La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Actas del Simposium, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escorialenses, 2005, 2 vols.
- La procesión del Corpus en Cuzco*, Catálogo de la Exposición, Sevilla, Union Latine, 1996.
- López Sánchez, Fernando, *Pedro Ruiz González (h. 1638/1642-1706). Pintor barroco madrileño*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- López, Roberto J., «Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen», en *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, dir. Agustín González Enciso y Jesús María Usunáriz Garayoa, Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 19-61.
- Los Austrias*. Grabados de la Biblioteca Nacional, Catálogo de la Exposición, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- Mariátegui Oliva, Ricardo, *Pintura cuzqueña del siglo XVII. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la Iglesia de Santa Ana del Cuzco*, Lima, Alma Mater, 1951.

Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño propiedad de D. Carlos Peña Otaegui en Santiago, Lima, Alma Mater, 1954.

Martínez Millán, José y Esther Jiménez de Pablo, «La Casa de Austria: una justificación político-religiosa», en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, coord. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, vol I., pp. 9-58.

Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Juventud, La Paz, 1977.

— *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese Banco Wiese Ltda., 1982 [1962], 2 vols.

Mínguez, Víctor, *Los Reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1995.

— *Los Reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

Montes González, Francisco, «La herejía islámica en el imaginario americano», en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, ed. Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, Castelló de la Plana, 2011, pp. 129-148.

Morales Folguera, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991.

Mújica Pinilla, Ramón, «Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16, 2007, pp. 169-179.

— «España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópi-co iconográfico de la monarquía», en *Pintura de los Reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, vol. IV, pp. 1099-1167.

Navarro Castro, Gustavo, «Latin american iconography of Saint James the killer of moors», en *America. Bride of the sun. 500 years Latin America and the low countries*, Catálogo de la Exposición, Amberes, Ministry of the Flemish Community Administration of External Relations, 1992, pp. 189-196.

Negredo del Cerro, Fernando, «La palabra de Dios al servicio del Rey. La legitimación de la Casa de Austria en los sermones del siglo XVII», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 295-311.

— *Los predicadores de Felipe IV: corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas, 2006.

Núñez Beltrán, Miguel Ángel, «Complejidad de la vida religiosa en la Sevilla barroca: doctrina, devoción y polémica inmaculista desde las predicaciones del siglo XVII», en *La Orden Concepcionista*, León, Universidad de León, Servicio de publicaciones, 1990, vol 2, pp. 563-580.

- Pascual Chenel, Álvaro, «El retrato de Estado en época moderna. Teoría, usos y funciones», *Torre de los Lujanes*, 65, 2009, pp. 181-221.
- *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
 - «Don Juan José de Austria sosteniendo la Monarquía, de Pedro de Villafranca. Imagen del valimiento», *Imago*, 3, 2011, pp. 35-50.
 - «Retrato, política y religión en la Corte de Carlos II», en *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, coord. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen, Madrid, Polifemo, 2012, pp. 1715-1794.
- Paredes González, Jerónimo, «Los Austrias y su devoción a la Eucaristía», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía, actas del simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003.
- Perú indígena y Virreinal*, Catálogo de la Exposición, Barcelona/Madrid/Washington, SEACEX, Instituto Nacional de Cultura, 2004-2005.
- Portús Pérez, Javier, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993.
- «El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio», en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 112-130.
- Prados, José María, «Los autos sacramentales y la monarquía española», en *Barroco, Actas do II Congresso Internacional*, coord. Fauxto Sanches Martins, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, pp. 325-336.
- Rodríguez Garrido, José Antonio, «La exaltación religiosa del monarca en el Cuzco colonial: Espinosa Medrano y la tradición del sermón fúnebre», en *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América siglos XVI-XX*, dir. Gabriela Ramos, Cusco, Centro de estudios regionales andinos Bartolome de Las Casas, 1994, pp. 103-127.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, «La defensa de la eucaristía con santa Rosa de Lima», ficha en el Catálogo de la Exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999-2000, núm. 111, pp. 358-359.
- «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), XII, 2000a, pp. 93-109.

- «Carlos V, paradigma de *Pietas Austriaca*», en *Carlos V. Las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Granada, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000b, pp. 243-260.
 - «*La recuperación de Bahía de Maíno: de res gesta a emblema político-moral*», en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 175-194.
- Rodrigues Moura, Enrique, «Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austrias devotos de la Eucaristía», en *Austria, España y Europa: identidades y diversidades, actas del X Simposio Hispano-Austriaco*, ed. Manuel Maldonado Alemán, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 11-30.
- Romanos, Melchora, «Las "Anotaciones" de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 583-589.
- Ruiz del Pardo, Carmen, «La gloria del barroco en la iglesia de Huanquite», en *Actas. III congreso internacional del Barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 394-404.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1991.
- *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Madrid, Grupo Azabache, 1992.
- Stastny, Francisco, «Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal», *Cielo abierto*, vol. VII, 21, 1982, pp. 40-55.
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- The Virgin, Saints and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Catálogo de la Exposición, Skira, Standford, 2006.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.
- «Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias», en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 785-797.